



Anabases

Traditions et réceptions de l'Antiquité

16 | 2012

Varia

L'Épître aux Pisons d'Horace dans l'Antiquité et au Moyen Âge : prégnance de l'interprétation théorique

Robin Glinatsis



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/anabases/3948>

DOI : 10.4000/anabases.3948

ISSN : 2256-9421

Éditeur

E.R.A.S.M.E.

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2012

Pagination : 123-146

ISSN : 1774-4296

Référence électronique

Robin Glinatsis, « L'Épître aux Pisons d'Horace dans l'Antiquité et au Moyen Âge : prégnance de l'interprétation théorique », *Anabases* [En ligne], 16 | 2012, mis en ligne le 01 octobre 2015, consulté le 21 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/anabases/3948> ; DOI : 10.4000/anabases.3948

L'Épître aux Pisons d'Horace dans l'Antiquité et au Moyen Âge : prégnance de l'interprétation théorique

ROBIN GLINATSI

PEU DE TEXTES ANTIQUES ont subi le poids de la tradition critique avec autant de force que l'*Épître aux Pisons* d'Horace. Il suffit, pour s'en convaincre, d'observer la régularité avec laquelle les éditeurs, dès la Renaissance, ont publié l'œuvre sous le titre d'*Ars poetica* ou de son équivalent dans la langue vernaculaire du pays d'édition. En France, y compris entre spécialistes, on parle plus spontanément de l'*Art poétique* d'Horace que de son *Épître aux Pisons* (désormais *EP*). Cette prédilection n'est pas anodine ; elle reflète un positionnement interprétatif qui, au fil des siècles, devient un postulat de lecture. Au lieu d'être assimilée à une pièce de circonstance, adressée à des destinataires identifiables, la composition horatienne est lue comme un bréviaire de théorie poétique. Faut-il rapporter cet usage à Quintilien ? Le rhétoricien, en effet, semble être le premier à avoir attribué le titre d'*ars poetica* à l'épître d'Horace : *Vsus deinde Horati consilio, qui in arte poetica suadet ne praecipitetur editio « nonumque prematur in annum », dabam his otium, ut refrigerato inuentionis amore, diligentius repetitos tamquam lector perpendere.* (« Puis, selon le précepte d'Horace, qui, dans son *Art poétique*, conseille de ne pas précipiter une publication et de la “garder en réserve pendant neuf ans”, je l'ai laissée reposer, pour que l'ardeur de la création se refroidisse, que je reprenne mon travail avec un soin accru et que j'en pèse bien le contenu, comme le ferait un lecteur¹. ») Il serait réducteur et sans doute erroné de considérer qu'un seul homme, aussi importante son influence sur les auteurs et les théoriciens contemporains et postérieurs fût-elle, est à

1 *Epistola ad Tryphonem*, 2 ; traduction empruntée à la CUF.

l'origine de l'approche strictement théorique de l'*EP*. Si le rôle de Quintilien doit être pris en considération, un examen global de la réception du texte dès les premiers siècles de notre ère paraît plus apte à mettre en lumière les raisons d'un tel déterminisme interprétatif et, corollairement, à expliquer la tendance générale consistant à négliger la dimension poétique de l'œuvre. Horace, en effet, est bien plus poète que théoricien, et s'il interroge sa pratique scripturale et l'art des Muses lui-même dans un grand nombre de ses compositions, il le fait toujours en s'appuyant sur des procédés poétiques, au sens large du terme. L'*EP* ne déroge pas à ce principe. Sans viser l'exhaustivité, la présente étude entend donc éclairer, par un certain nombre de références, les conditions dans lesquelles a été instaurée et vulgarisée l'assimilation de l'*EP* à un traité technique. La tendance amorcée dans l'Antiquité se poursuivant au Moyen Âge, les deux périodes méritent, nous semble-t-il, une attention particulière.

Réceptions antiques de l'auteur et du texte

L'exemplarité d'Horace dans l'Antiquité

L'œuvre d'Horace rayonne sur la postérité de manière quasi immédiate, et ce rayonnement se maintient sans faiblir jusqu'à la période tardo-antique, atteignant même les auteurs latins d'inspiration chrétienne. Si le corpus horatien est accueilli dans sa pluralité et valorisé de tel ou tel point de vue générique en fonction des intérêts littéraires de chacun², c'est sans nul doute sa partie lyrique qui retient le plus de suffrages. Le poète de Venouse est bel et bien parvenu à bâtir un monument « plus durable que le bronze », capable de résister aux attaques du temps³. Il apparaît comme le grand modèle de la poésie lyrique romaine et ses *carmina* sont souvent traités avec déférence. Quintilien, en particulier, dans la typologie qu'il dresse des genres poétiques et de leurs représentants romains, ne dissimule pas son admiration pour les odes horatiennes, au point de présenter leur auteur comme le seul *lyricus* « digne d'être lu⁴ ». Pétrone, pour sa part, utilise l'expression, intraduisible, de *curiosa felicitas* pour désigner l'élégance recherchée qui émane selon lui des vers du poète⁵. Au II^e siècle ap. J.-C., l'aura des *Carmina* ne

2 En réalité, ce sont principalement les *Odes* et les *Satires* qui captent l'attention des auteurs latins postérieurs et font impression sur eux (voir G. SHOWERMAN, *Horace and his influence*, New York, 1963, p. 77). Les *Épîtres* et surtout les *Épodes* font l'objet d'une considération plus rare, ces dernières, en particulier, étant généralement jugées comme l'œuvre d'un poète encore immature, incapable de maîtriser sa fougue.

3 Cf. *Carmen* III, 30, 1-5.

4 Quintilien X, 1, 96.

5 Pétrone CXVIII, 5. Pétrone offre dans ce passage une image du panthéon de la poésie tel qu'il s'était constitué au I^{er} siècle ap. J.-C. Le témoignage rend compte de la rapidité avec laquelle s'est opérée l'intégration d'Horace à ce panthéon, dans la mesure où la compo-

s'estompe pas et Suétone, dans sa *Vita Horati*, révèle que l'œuvre horatienne est la cible de plagiat⁶. Celle-ci gagne ensuite l'Antiquité tardive avec une vigueur dont témoignent de nombreux passages issus de textes païens, comme ceux d'Ausone et de Claudien à la fin du IV^e siècle ap. J.-C. ou encore de Boèce au début du VI^e siècle ; elle est aussi convoquée par les auteurs chrétiens⁷. Ces quelques témoignages, échelonnés sur une période couvrant les cinq premiers siècles de notre ère, reflètent toute l'autorité acquise en peu de temps par l'œuvre d'Horace. Très vite, ce dernier atteint, au côté de Virgile, le statut de parangon dans le domaine de la poésie et devient une référence que les écoles exploitent de manière systématique. Les grammairiens fondent volontiers leurs enseignements sur les compositions horatiennes et, ce faisant, contribuent à leur institutionnalisation. Ainsi Suétone, dans le *De grammaticis et rhetoribus*, révèle-t-il que Q. Caecilius Épirota est le premier à « expliquer Virgile et d'autres poètes modernes⁸ ». Auparavant, seules les œuvres des « anciens » – Livius Andronicus, Ennius, Naevius, Pacuvius, Plaute, Lucilius... – servaient de supports aux analyses grammaticales ; Épirota introduit en milieu scolaire les poèmes de Virgile, mais aussi, très certainement, ceux d'Horace, de Tibulle, de Propertius ou encore d'Ovide. Juvénal confirme cette tendance en déclarant que les jeunes élèves romains de son temps ne se séparent plus « de leur Virgile et de leur Horace⁹ ». Dans ces conditions, les écrits horatiens deviennent des *exempla*. Les *Odes*, notamment, font figure de paradigmes en matière de technique prosodique et sont régulièrement convoquées en tant que textes témoins dans les *artes metricae* des premiers siècles de notre ère¹⁰.

L'*EP*, elle aussi exposée aux analyses et aux interprétations en vigueur dans les écoles, ne tarde pas à apparaître comme un manuel de poétique recelant les principes fondamentaux qui doivent présider à toute entreprise poétique. Elle est attirée vers le champ de la théorie, comme l'atteste une consultation de l'*Institution oratoire* de Quintilien. Le rhétoricien fonde un certain nombre de ses développements sur des images conceptuelles ou des préceptes empruntés à l'*EP*. Au livre VIII, par exemple, il évoque la pratique du *σαρδισμός*, répréhensible car elle consiste dans l'association de divers dialectes ou registres langagiers, ce qui entraîne une hétérogénéité stylistique de

tion du *Satiricon*, incertaine, ne peut être datée au-delà du milieu des années 60 ap. J.-C., soit soixante-dix ans environ après la mort du poète de Venouse.

6 Cf. Suétone, *Vita Horati* 15.

7 Les grandes figures de la littérature chrétienne que sont Lactance, Jérôme, Prudence ou Venantius Fortunat affichent toutes une bonne connaissance de l'œuvre d'Horace (voir SHOWERMAN, *Horace*, p. 81-82).

8 *De grammaticis* 16.

9 Juvénal VII, 225-227.

10 M. L. RICCI (« Lettori di Orazio fra il IV e V secolo », in A. SETAIOLI (dir.), *Orazio : umanità, politica, cultura*, Pérouse, 1995, p. 118) est convaincue qu'avec les témoignages de Quintilien, ces manuels de métrique doivent être perçus comme les meilleures preuves du traitement scolaire des œuvres horatiennes.

mauvais aloi ; pour l'illustration du propos, référence est faite à la chimère décrite dans les vers liminaires de l'épître horatienne :

Σαρδιsmός quoque appellatur quaedam mixta ex uaria ratione linguarum oratio, ut si Atticis Dorica, Aeolica, Iadica confundas. Cui simile uitium est apud nos si quis sublimia humilibus, uetera nouis, poetica uulgaribus misceat – id enim tale monstrum quale Horatius in prima parte libri de arte poetica fingit : « Humano capiti ceruicem pictor equinam iungere si uelit » et cetera ex diuersis naturis subiciat.

« Il y a aussi ce qu'on appelle le σαρδιsmός, un mélange fait d'un système varié de langues, comme si, par exemple, l'on employait sans discrimination le dorien, l'éolien, le lydien avec l'attique. Semblable faute consisterait, chez nous, à associer des mots nobles et des mots banals, archaïques et nouveaux, poétiques et vulgaires : ce serait en effet une monstruosité comparable à celle qu' imagine Horace au début de *L'Art poétique* :

« Un peintre, s'il voulait sur un col de cheval
mettre une tête d'homme »

et adapter d'autres éléments de natures diverses¹¹. »

Pourtant, Horace ne cherche pas, par cette représentation monstrueuse, à figurer et à stigmatiser dans le même temps le mélange stylistique. Les premières considérations, singulièrement imagées, de l'*EP* mènent à l'exigence d'une unité de l'œuvre (*Denique sit quod uis, simplex dumtaxat et unum*. (« Bref, écris ce que tu voudras ; que du moins ton sujet ait simplicité et unité. ») et portent sur la question de la composition, non sur celle du style. La chimère horatienne incarne le poème dont l'harmonie narrative est parasitée par des descriptions inopportunes, des « lambeaux de pourpre¹² » resplendissants, mais s'intégrant mal au récit. Elle fait donc, chez Quintilien, l'objet d'un détournement. De même, les vers 25 à 30 de l'épître (*Breuis esse laboro, | obscurus fio ; sectantem leuia nerui | deficiunt animique ; professus grandia turget ; | serpit humitutus nimium timidusque procellae ; | qui uariare cupit rem prodigialiter unam, | delphinum siluis appingit, fluctibus aprum : | in uitium ducit culpae fuga, si caret arte*. « Je fais effort pour être concis, je deviens obscur ; à chercher l'élégance, je perds la force et le souffle ; je veux atteindre le sublime, je tombe dans l'enflure ; il rampe à terre, celui qui est trop préoccupé de sa sûreté et redoute la tempête ; pour vouloir apporter, par des détails prodigieux, de la variété dans un sujet un, on en vient à peindre un dauphin dans les bois, un sanglier sur les flots ; on veut éviter une faute, on tombe dans un mal, si l'on manque d'art¹³. ») sont perçus par le rhétoricien comme un modèle de *transitus ad diuersa ut similia*, procédé théorisé et développé par l'art oratoire : *Huic diuersam*

11 Quintilien VIII, 3, 60 ; traduction empruntée à la CUF. Voir, à ce sujet, G. CALBOLI, « Quintilian and Horace », *Scholia* 4 (1995), p. 92.

12 *EP*, 15-16.

13 Notre traduction.

uolunt esse distinctionem, cui dant nomen παραδιαστολή, qua similia discernuntur : « *Cum te pro astuto sapientem appelles, pro confidente fortem, pro inliberali diligentem* ». [...] *Cui contraria est ea qua fit ex uicino transitus ad diuersa ut similia* : « *Breuis esse laboro, obscurus fio* » et *quae secuntur*. (« On voit quelquefois séparer cette figure de la distinction, en grec παραδιαστολή, qui isole des notions similaires : “Quand tu t'appelles sage et non rusé, courageux et non présomptueux, économe et non ladre.” [...] L'opposé de cette figure est celle avec laquelle on passe de concepts voisins à d'autres opposés, comme s'ils étaient semblables : “Je tâche d'être bref et je deviens obscur”, et la suite¹⁴. ») Le discours horatien est annexé par l'*ars rhetorica*. Quintilien semble jouer à l'égard du texte d'Horace le rôle d'un filtre en reprenant et en élevant plusieurs passages au statut de paradigmes théoriques, alors qu'il en occulte d'autres peu enclins à servir sa démonstration. Un siècle à peine après sa parution, l'*EP* est mise en étroite relation avec une discipline prompte à se définir sur la base de cadres conceptuels précis. C'est donc bien sa dimension technique que l'on tend à privilégier. Cette approche se radicalise avec les lectures et les commentaires qu'en font les *grammatici latini*.

Perception de l'auteur et du texte par les *grammatici latini*

Au 1^{er} siècle ap. J.-C., au moment où la postérité pose ses premiers regards sur les œuvres d'Horace, les grammairiens tiennent une place importante dans le domaine de la pensée et du savoir à Rome. Ils se posent comme les héritiers des γραμματικοί alexandrins, engagés au III^e et au II^e siècle av. J.-C. dans une entreprise de formalisation de la discipline¹⁵. Pour ces derniers, la grammaire correspondait à « l'interprétation et à l'appréciation de textes littéraires canoniques, notamment les épopées homériques, et à la culture d'un discours et d'une écriture grammaticalement purs, formant un dialecte artificiel lettré¹⁶. » Durant les premiers siècles de notre ère, elle tire donc sa substance de l'étude des poètes promus au rang d'*exempla*. Au seuil de son *Ars grammatica*, Marius Victorinus, grammairien du IV^e siècle ap. J.-C., donne ainsi à la question *Grammatica quid est* ? (« Qu'est-ce que la grammaire ? ») une réponse qui se place dans le sillage de la conception alexandrine : *Scientia interpretandi poetas atque historicos et recte scribendi loquendique ratio* (« C'est la science qui consiste dans l'interprétation des

14 Quintilien IX, 3, 65 ; traduction empruntée à la CUF.

15 Selon J. WALKER (*Rhetoric and poetics in Antiquity*, Oxford/New York, 2000, p. 290), c'est effectivement à l'époque alexandrine que la γραμματική, l'« art des lettres », semble s'être constituée en une discipline distincte et cohérente grâce aux travaux successifs de critiques érudits, même si certains des Présocratiques et des Sophistes avaient déjà mené auparavant des analyses plus ou moins élaborées dans ce domaine.

16 WALKER, *Rhetoric*, p. 291.

poètes et des historiens, c'est la théorie du bien écrire et du bien parler¹⁷. »). Les œuvres des auteurs canoniques forment le socle sur lequel la grammaire antique, à partir de l'époque hellénistique, fonde sa légitimité et élabore ses outils d'analyse. L'aspect formel du discours poétique, dont les *grammatici* se préoccupent en composant des *artes metricae*, est volontiers considéré à l'aune des grands textes virgiliens et horatiens. Ainsi ces traités consacrés à la métrique se dotent-ils en majorité d'un chapitre spécifiquement dédié aux vers d'Horace. L'*Ars grammatica* de Diomède, qui accorde une large place à l'étude de la métrique, comporte un chapitre intitulé *De metris horatianis* dont le but est d'examiner les différents types de vers employés dans les *Odes* et les *Épodes* d'Horace. Servius, quant à lui, consacre une réflexion exclusive aux mètres horatiens en rédigeant un *De metris Horatii*. D'une manière générale, à partir du I^{er} siècle ap. J.-C., les compositions du Venousien, aussi bien que celles de Virgile, ponctuent sous la forme de fragments et viennent exemplifier la plupart des développements menés dans ce genre d'écrits. Elles sont régulièrement intégrées à un schéma analytique fondé sur la division de la langue en catégories grammaticales (le mot, la syllabe, le nom, l'adverbe, le cas...). Il n'est que de compulsier les dix-huit livres des *Institutiones grammaticales* de Priscien pour s'en convaincre. Cicéron et surtout Virgile y sont fréquemment convoqués, mais la démonstration aime également à s'appuyer sur des références à Horace. Dans un paragraphe dédié à la morphologie du vocatif, le grammairien évoque un cas particulier et cite, en exemple, un passage des *Odes* :

Iuniores autem gaudentes breuitate per abscisionem extremae literae protulerunt pro « Virgilie » « Virgili » et pro « Mercurie » « Mercuri ». Horatius in *I carminum* : *Mercuri, facunde nepos Atlantis.*

In eodem : *Multis ille bonis flebilis occidit, nulli flebilior quam tibi, Vergili.*

« Mais les poètes plus récents, privilégiant la brièveté par l'ablation de la dernière lettre, écrivirent *Virgili* au lieu de *Virgilie* et *Mercuri* au lieu de *Mercurie*. Ainsi Horace au livre I des *Odes* : *Mercuri, facunde nepos Atlantis.*

Et dans le même livre : *Multis ille bonis flebilis occidit, nulli flebilior quam tibi, Vergili*¹⁸. »

Plus loin, au livre VIII, où l'accent est mis sur le parfait des verbes de troisième conjugaison, les *Odes* fournissent à nouveau la matière d'une illustration précise :

17 Notre traduction. C. S. BALDWIN (*Medieval rhetoric and poetic*, New York, 1928, p. 87-88) rappelle que les grammairiens antiques, lorsqu'ils dispensaient leurs enseignements dans les écoles, recouraient fréquemment à des *praelectiones*, des lectures expliquées de textes d'auteurs qui précédaient l'examen précis de telle ou telle question ; à propos de ce type de lecture et, plus généralement, de l'activité des grammairiens en milieu scolaire, cf. Quintilien I, 2, 14-15.

18 Priscien VII, 18 ; notre traduction.

« *Findo* » quoque « *fidi* » facit, licet quidam « *fissi* » putauerunt. Sed [...] Horatius in III carminum : *Demersa exitio, diffidit urbium portas uir Macedo et subruit aemulos*.

« *Findo* fait aussi *fidi*, bien que certains aient pensé qu'il faisait *fissi*. Mais [...] Horace au livre III des *Odes* : *Demersa exitio, diffidit urbium portas uir Macedo et subruit aemulos*¹⁹. »

En vertu de leur valeur paradigmatique, les poèmes horatiens sont donc associés à l'art de bien écrire et de bien parler et deviennent, dans le cadre de ces exposés grammaticaux, des objets théoriques vidés de tout contenu subjectif²⁰.

Mais le corpus horatien se singularise en un point crucial : il comporte une œuvre qui prend pour sujet l'art poétique lui-même. À la différence de Virgile, Horace fournit un instrument d'étude théorique en même temps qu'un matériau poétique susceptible de nourrir et d'illustrer les analyses de facture grammaticale. Cette double exploitation invite les grammairiens à désolidariser l'*EP* du reste de l'œuvre. Une telle marginalisation se traduit matériellement par l'isolement du texte dans les éditions d'Horace. À l'époque d'Hadrien, Quintius Terentius Scaurus propose une édition en dix livres, cinq d'entre eux renfermant les *Odes* et les *Épodes*, les cinq autres les *Satires* et les *Épîtres* ; l'*EP*, elle, n'est rattachée à aucun de ces ensembles, puisqu'elle forme, dans l'esprit de l'éditeur, un livre à part entière²¹. Dans cette perspective, il semble naturel qu'elle soit mobilisée dans la plupart des *artes* traitant d'une discipline en rapport avec le discours dans son acception la plus générale²². Au IV^e siècle ap. J.-C., par exemple, l'influence de l'épître horatienne se fait sentir dans deux essais portant sur le théâtre : *Sur le drame* d'Evanthius et *Sur la comédie* de Donat. On la perçoit aussi dans le livre III de l'*Ars grammatica* de Diomède, où le grammairien mène à son tour quelques développements

19 Priscien X, 25 ; notre traduction.

20 La fragmentation des compositions virgiliennes et horatiennes dans le cadre de développements théoriques induit une décontextualisation risquant de priver le poème de toute charge subjective. Les passages cités font avant tout office d'exemples destinés à illustrer une figure discursive ou un type de mètre déterminés (voir BALDWIN, *Medieval*, p. 88).

21 Voir M. SCHANZ et C. HOSIUS, *Geschichte der römischen Literatur*, Munich, 1911, p. 185-186 ; selon eux, la première édition d'Horace remonterait à l'époque de Néron et serait due à Valerius Probus, l'Aristarque romain, qui aurait reproduit la méthode du maître alexandrin en appliquant au texte les fameux signes diacritiques. F. STOK (« La tradizione antica di Orazio », *Rivista di cultura classica e medioevale* 38 (1996), p. 68-69) récuse la validité de cette hypothèse.

22 Il convient de rappeler ici que dans l'esprit des théoriciens antiques, la poétique appartient à un ensemble de disciplines qui possèdent entre elles des liens plus ou moins étroits et que souvent, un raisonnement mené dans le cadre de l'une de ces disciplines s'avère également valable pour les autres. Marius Victorinus ouvre ainsi son *Ars grammatica* par une définition générale de l'*ars* et par l'énumération de ses *genera*, divisés en deux catégories conformément à la dichotomie du corps et de l'esprit. Voici, dans l'ordre du texte, les sept disciplines que le grammairien rattache au domaine de l'esprit : *poetice, musice, astrologice, grammaticae, rhetorice, iuris scientia, philosophia*.

sur les genres dramatiques ; il met à l'honneur la tragédie et le drame satyrique, comme Horace l'avait fait avant lui :

Ideoque Horatius utraque significatione interpretatur, cum ita de fabula dicit, aut agitur res in scenis aut acta refertur, sicut in choro. In Graeco dramate fere tres personae solae agunt, ideoque Horatius ait ne quarta loqui persona laboret, quia quarta semper muta. At Latini scriptores conplures personas in fabulas introduxerunt, ut speciosiores frequentia facerent. Satyrica est apud Graecos fabula, in qua item tragici poetae non heroas aut reges sed Satyros induxerunt ludendi causa iocandique, simul ut spectator inter res tragicas seriasque Satyrorum iocis et lusibus delectaretur, ut Horatius sensit his uersibus, carmine qui tragico uilem certauit ob hircum, mox etiam "agrestes" Satyros nudauit et asper incolomi "grauitate" iocum temptauit, eo quod inlecebris erat et "grata" nouitate morandus spectator.

« Aussi Horace l'entend-il dans les deux sens, lorsqu'il parle ainsi de l'intrigue : "Soit l'action se déroule sur scène, soit elle est racontée une fois qu'elle a été accomplie, comme dans le chœur." Dans le drame grec, il n'y a généralement que trois personnages qui sont engagés dans l'action, et c'est la raison pour laquelle Horace dit : "Qu'un quatrième personnage ne s'efforce pas de parler, parce que le quatrième est toujours muet." Mais les auteurs latins ont introduit un assez grand nombre de personnages dans leurs pièces, afin de les rendre plus brillants par leur abondance. Le drame satyrique est, chez les Grecs, une pièce dans laquelle les poètes tragiques ont, de la même manière, mis sur la scène non pas des héros ou des rois, mais des satyres, pour l'amusement et la plaisanterie, afin que le spectateur, confronté à des événements tragiques et sérieux, soit en même temps charmé par le badinage et les jeux des satyres, comme Horace l'a perçu dans ces vers : "Celui qui concourut avec un poème tragique pour un bouc de peu de prix ne tarda pas à montrer aussi les agrestes Satyres nus sur scène et, avec rudesse, mais sans abdiquer sa gravité, il se risqua à la plaisanterie : il fallait en effet des séductions et une agréable nouveauté pour retenir le spectateur²³." »

Ainsi fragmentée, l'*EP* apparaît comme une réserve de prescriptions et d'allusions à l'histoire littéraire dans laquelle tout théoricien peut venir puiser à loisir. Ses particularités stylistiques, que seule une lecture globale et continue est susceptible d'éclairer, s'en trouvent sinon occultées, du moins largement estompées. Le morcellement opéré par Diomède dans le passage reproduit tend par exemple à faire disparaître l'animation des concepts qui se fait jour au sein de l'épître horatienne. La démonstration y prend souvent le théâtre pour point d'ancrage, et ce sont bien alors les caractères qui occupent le centre de la discussion. Preuve en est le long excursus dans lequel Horace établit la nécessité d'une adéquation entre l'*éthos* du personnage représenté sur scène et son âge : l'enfant doit être versatile, le jeune homme impétueux, l'homme mûr mesuré

23 Cf. le chapitre *De poematibus* au livre III de l'*Ars grammatica* ; notre traduction.

et prudent, le vieillard irascible et enclin à faire l'éloge du temps passé²⁴. Horace cite par ailleurs des figures mythologiques associées au théâtre des grands tragiques grecs : Médée, Atrée, Procné ou encore Cadmus²⁵. Et, comme par un effet de contamination, les concepts deviennent eux-mêmes des *personae* à qui l'on prête des sentiments, des états d'âme. Ainsi la tragédie est-elle comparée à une matrone pleine de pudeur :

*Effutire leuis indigna tragoedia uersus,
ut festis matrona moueri iussa diebus,
intererit Satyris paulum pudibunda proteruis.*

« La tragédie n'est pas digne de répandre des vers légers, et comme la matrone contrainte de danser les jours de fête, elle se mêlera aux satyres impudents non sans quelque honte²⁶. »

L'*EP* connaît, en définitive, un sort comparable à celui des *Odes* et, plus largement, des autres œuvres du poète lorsqu'elles sont intégrées à un exposé de facture théorique. Elle est soumise à une méthode de prélèvements qui, littéralement, la met en pièces. Dans le cas des *Odes*, il demeure néanmoins possible de percevoir le caractère poétique des vers mis en exergue, des *disiecti membra poetae*, pour reprendre une expression qu'Horace utilise dans les *Satires* afin de distinguer le style prosaïque du satiriste et celui, inaliénable, d'un poète tel qu'Ennius²⁷. Or, l'*EP*, à l'instar des satires horatiennes, peut être qualifiée de *sermo*, car elle mobilise un ensemble de procédés – bifurcations discursives soudaines²⁸, interventions régulières d'interlocuteurs, anonymes ou non²⁹, emploi d'une langue parfois familière³⁰... – prompts à la rapprocher de la conversation à bâtons rompus. Son démembrement dans les traités grammaticaux entraîne donc l'abolition de ses propriétés stylistiques, de la même manière que les *Satires* perdraient quelque peu leur identité textuelle si on en extrayait ainsi des bribes de façon arbitraire.

24 *EP*, 156-178.

25 *EP*, 185-187. Au sujet de ces personnages, voir C. O. BRINK, *Horace on poetry*, 2, *The « Ars poetica »*, Cambridge, 1971, p. 247-248.

26 *EP*, 231-233 ; notre traduction.

27 Cf. *Sat.* I, 4, 62.

28 Les exemples sont légion, et nous ne donnerons ici qu'un exemple. Aux vers 220 et suivants, Horace se penche sur le drame satyrique dans le cadre d'un excursus long d'une trentaine de vers. Puis, subitement, l'auteur se tourne vers les caractéristiques prosodiques de l'iambe sans en avoir préalablement avisé le lecteur (v. 251-262). Pour une étude de la question à l'échelle du texte dans son ensemble, voir E. SAINT-DENIS, « La fantaisie et le coq-à-l'âne dans l'*Art poétique* d'Horace », *Latomus* 22 (1963), p. 664-684.

29 Cf. *EP*, 9-10 ou 416-418.

30 Cf. *EP*, 470-472.

Les commentaires du Pseudo-Acron et de Porphyryon

L'un des commentaires antiques à l'*EP* qui nous sont parvenus a été attribué à Helenius Acron, scholiaste du II^e siècle ap. J.-C., qui aurait également expliqué certaines pièces de Térence et peut-être les *Satires* de Perse. Cette attribution se révèle pour le moins incertaine, dans la mesure où le recueil des scholies acroniennes, dans son état actuel, résulte d'un assemblage artificiel de notes exégétiques probablement opéré au V^e siècle ap. J.-C. et auquel des manuscrits du XV^e siècle ont attaché le nom d'Helenius Acron, auteur d'un commentaire perdu sur le corpus horatien³¹. C'est la raison pour laquelle la plupart des critiques modernes prennent la précaution de le nommer Pseudo-Acron. Les scholies pseudo-acroniennes se distinguent par l'orientation grammaticale de leur mode d'explication : elles éclaircissent le sens des mots, se préoccupent de la syntaxe, établissent une classification des différentes figures discursives employées par Horace, citent des parallèles avec d'autres poètes. Cette orientation prend même les accents voisins de l'analyse rhétorique au moment où le scholiaste est amené à considérer l'*EP* elle-même³². S'inscrivant dans la tendance que nous avons décrite, les gloses du Pseudo-Acron appliquent à l'épître horatienne les catégories conceptuelles de la grammaire et de la rhétorique et contribuent au façonnement d'une vulgate interprétative qui jouera un rôle primordial dans la réception postérieure du texte. De manière générale, l'*EP* y est perçue comme une somme de préceptes, exprimés de façon plus ou moins directe, ainsi qu'en témoigne l'assertion liminaire : *De inaequalitate operis loquitur, et dat praecepta scribendi poema. Et primum praeceptum est de dispositione et conuenientia carminis.* (« Il parle de la diversité d'une œuvre et donne des préceptes pour écrire un poème. Et le premier précepte porte sur la disposition et la convenance d'une pièce poétique³³. ») La tournure rhétorique de l'exégèse se manifeste tout particulièrement dans les scholies aux vers 38 et suivants de l'*EP*, où Horace, il est vrai, introduit des concepts empruntés au domaine de l'art oratoire :

31 Voir R. J. TARRANT, « Ancient receptions of Horace », in S. J. HARRISON (dir.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge / New York, 2007, p. 282. R. J. Tarrant soutient que les deux commentaires d'Acron et de Porphyryon correspondent aux vestiges d'un ensemble exégétique plus large consacré aux œuvres d'Horace et que nous ne détenons pas le commentaire de Porphyryon sous sa forme intégrale, bien que d'importants passages nous en aient été transmis. M. SCHANZ et C. HOSIUS (*Geschichte*, 1911, p. 187-188), quant à eux, insistent sur le fait que l'association du nom d'Acron avec ces scholies n'apparaît nulle part avant le XV^e siècle et qu'il ne s'agit là que d'une hypothèse avancée par un érudit de l'époque. D'ailleurs, les scholies elles-mêmes varient grandement en fonction du recueil au sein duquel elles apparaissent, de telle sorte qu'on se trouve confronté à une pluralité de Pseudo-Acrons.

32 Voir B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, vol. I, Chicago, 1961, p. 73-74.

33 Voir F. HAUTHAL (éd.), *Acronis et Porphyryonis commentarii in Q. Horatium Flaccum*, vol. II, Amsterdam, 1966, p. 575 ; notre traduction.

*Sumite materiam uestris, qui scribitis, aequam
uiribus, et uersate diu, quid ferre recusent,
quid ualeant umeri. Cui lecta potenter erit res,
nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo.
Ordinis haec uirtus erit et uenus, aut ego fallor,
ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici,
pleraque differat et praesens in tempus omittat,
hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.*

« Prenez, vous qui écrivez, un sujet égal à vos forces et soupesez longuement ce que vos épaules refusent, ce qu'elles acceptent de porter. Si l'on choisit un sujet adapté à ses capacités, on ne manquera ni d'abondance, ni de cette clarté issue de l'ordre. L'ordre aura cette vertu et ce charme, ou je me trompe fort, qu'on dira tout de suite ce qui doit tout de suite être dit, qu'on différera le reste et qu'on le laissera de côté pour le moment, qu'on chérira tel élément, dédaignera tel autre, une fois qu'on se sera engagé à composer un poème³⁴. »

Derrière les termes *materia*, *res*, *facundia* et *ordo* se dessine le spectre de la rhétorique et de trois de ses principales divisions : l'*inuentio*, la *dispositio* et l'*elocutio*³⁵. Dans ces conditions, le Pseudo-Acron prend le parti de subordonner ses gloses aux préceptes de l'*ars rhetorica*. Il voit notamment dans les vers 41 et suivants une démonstration consacrée en propre à la *dispositio* :

41. Nec facundia deseret h. n. lucidus ordo. *Id est, dispositio, quia reuera ordo manifestat omne, quod dicitur. Epitheton est ordo lucidus, quia lucidam ordo facit orationem.* (« C'est-à-dire la disposition, parce qu'en effet, l'ordre fait clairement apparaître tout ce qui est dit. L'épithète d'*ordo* est *lucidus*, parce que l'ordre illumine le discours. »)

42. Ordinis h. uirtus. *Ordo enim pulchram facit orationem. Docet, quid sit dispositio.* (« L'ordre, en effet, embellit le discours. [Horace] enseigne ce qu'est la disposition³⁶. »)

34 EP, 38-45 ; notre traduction.

35 Plusieurs commentateurs ont d'ailleurs pensé que cette triade structurait une partie de l'épître. P. LEJAY (« La date et le but de l'*Art poétique* d'Horace », *Revue de l'instruction publique en Belgique* 46 [1903], p. 155) prétend ainsi que les vers 1 à 37 sont dévolus à l'*inuentio*, les vers 42 à 45 à la *dispositio* et les vers 46 à 72 à l'*elocutio*. K. Barwick, une vingtaine d'années plus tard (« Die Gliederung der rhetorischen τέχνη und die horazische *Epistula ad Pisones* », *Hermes* 57, p. 47), s'appuie toujours sur cette tripartition pour commenter la première partie de l'EP, mais propose une autre répartition : selon lui, l'*inuentio* est traitée dans les vers 38 à 41, la *dispositio* dans les vers 42 à 44 et l'*elocutio* dans les vers 45 à 118. Les interprétations de ce genre se multiplient au cours de la première moitié du XX^e siècle (voir aussi O. IMMISCH, *Horazens Epistel über die Dichtkunst*, Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1932), sans que les philologues parviennent à un réel consensus.

36 Voir F. HAUTHAL (éd.), *Acronis et Porphyrii commentarii*, p. 581-582 ; notre traduction.

Si, dans ces vers, les échos au champ de la rhétorique paraissent peu contestables, il nous semble que le propos du scholiaste doit être nuancé. On ne peut affirmer, avec le Pseudo-Acron, qu'Horace s'évertue ici à expliquer ce qu'est la *dispositio*, comme s'il abandonnait momentanément le cadre de l'art poétique pour investir celui de l'art oratoire. Certes, il trace les contours d'un cadre théorique cher aux rhétoriciens, mais le lien relève bien plus de la simple allusion que de l'explication en bonne et due forme ; le terme consacré de *dispositio* n'est d'ailleurs pas mentionné. Surtout, en glosant l'*EP* vers après vers, voire groupe de mots après groupe de mots comme il le fait ici, le scholiaste occulte les particularités stylistiques du passage. Il ne dit mot sur l'inclination horatienne à traiter certains concepts sur le mode de l'affect³⁷. Horace, en effet, envisage l'existence d'un rapport affectif entre le poète et la composition qu'il est en train d'élaborer en suggérant que le *promissi carminis auctor* doit « chérir » tel détail, « dédaigner » tel autre. La présence du terme *uenus*, qui est parfois employé par les rhétoriciens pour qualifier l'élégance ou la grâce d'un style³⁸ et n'est donc, dans cette acception, aucunement relié à la sphère de l'affect, voit d'ailleurs son origine étymologique pointée par la proximité textuelle du verbe *amare*³⁹. Une isotopie sémantique du sentiment se fait jour, mais le commentateur la passe sous silence. Les scholies de Porphyryon ne font pas plus grand cas de la dimension poétique de l'*EP*.

Ces scholies paraissent un siècle après celles du Pseudo-Acron et semblent s'en être partiellement inspirées, même si elles se révèlent plus concises et plus prosaïques encore⁴⁰. Comme celui de son prédécesseur, le travail exégétique de Porphyryon repose en grande partie sur un système analytique emprunté à la grammaire et à son regard sur la création poétique. Le scholiaste série, hiérarchise, classe : il fragmente l'épître horatienne et pense les fragments obtenus à l'aune des rubriques que la théorie grammaticale a spécifiquement forgées pour l'étude des textes littéraires. Y affleure la volonté de faire émerger les préceptes par des formules récurrentes. Ainsi, à la suite d'une assertion liminaire selon laquelle « le premier précepte porte sur la cohérence » (*primum praeceptum est περί της ακολουθίας*), l'expression *hoc aliud preceptum est* prend le relais pour introduire certaines gloses :

37 Le Pseudo-Acron se contente de fournir une traduction prosaïque des images « sentimentales » mobilisées par Horace :

45. Hoc amet, hoc spernat. *Id est : hoc eligat, hoc praetermittat poeta, ut non omnia, quae illi ueniunt in mentem, dicat.* (« C'est-à-dire : le poète choisira ceci, laissera de côté cela, si bien qu'il ne dira pas tout ce qui lui vient à l'esprit. »)

38 Quintilien X, 1, 79.

39 Voir R. GLINATSI, « Criticisme et sentiments dans l'*Épître aux Pisons* d'Horace », dans S. COIN-LONGERAY (éd.), *L'amour et la haine. Études littéraires et lexicales*, Paris, 2011, p. 313-315.

40 Voir WEINBERG, *A History*, p. 78-79, qui pointe en effet la sobriété des scholies de Porphyryon, alors que les gloses pseudo-acroniennes manifestent une tendance à la digression.

29. Qui uariare cupit rem prodigialiter unam. *Aliud hoc praeceptum est : non esse fabulis indulgendum nec extenuandum usque in uitia materiam.* (« C'est un autre précepte : il ne faut pas s'abandonner aux fables ni non plus épurer le sujet jusqu'au vice⁴¹. »)

119. Aut famam sequere aut sibi conuenientia finge. *Hoc aliud praeceptum est. Nam poeta scripturus aut secundum hominum consensum debet aliquid describere, aut si historiam tamquam tritam non uult adtingere, debet conuenienter notam inducere.* (« C'est un autre précepte. En effet, le poète sur le point d'écrire ou bien doit exposer quelque chose connu de tous, ou bien doit, s'il ne veut pas aborder une histoire aussi rebattue, veiller à ce que celle-ci reste conforme à elle-même lorsqu'il la fait connaître⁴². »)

Cette formule introductive se décline en un ensemble de locutions toutes dominées par l'idée de prescription ; ainsi la glose du vers 38 emploie-t-elle le verbe *praecipere* :

38. Sumite materiam uestris qui scribitis aequam *praecipit nunc eis, qui sunt poetae, ut eam materiam eligant, qua possint placere.* (« Sumite materiam uestris qui scribitis aequam prescrit à ceux qui sont poètes de choisir le sujet avec lequel ils pourront plaire⁴³. »)

Le commentaire de Porphyryion uniformise par conséquent la *persona* d'Horace à l'intérieur de l'*EP*. Il l'assimile de manière exclusive à un théoricien édictant une somme de principes d'écriture que tout poète est invité à respecter à la lettre. Or, pour caractériser au mieux la *persona* de l'auteur au sein de l'épître, il serait sans doute plus juste d'évoquer la figure du maître de poésie, mais d'un maître de poésie qui, dans la pure tradition alexandrine, est « tout à la fois poète et critique⁴⁴ ». On ne saurait dissocier ces deux versants sans trahir la démarche scripturale à laquelle Horace resta fidèle tout au long de sa carrière⁴⁵. L'*EP* porte de nombreuses traces de cette bivalence, prenant par exemple un tour satirique lorsqu'elle offre une peinture mordante du poète délirant, qui

41 Voir HAUTHAL (éd.), *Acronis et Porphyryionis commentarii*, p. 651 ; notre traduction.

42 *Ibid.*, p. 655 ; notre traduction.

43 *Ibid.*, p. 651 ; notre traduction.

44 Par la formule ποιητής ἄμα καὶ κριτικός, Strabon pointe la propension de Philétas de Cos à mêler, au cœur des mêmes espaces textuels, pratique poétique et réflexion critique (cf. *Géographie* XIV, 2, 19) ; cette propension est commune à un certain nombre de poètes alexandrins, dont Callimaque lui-même, qui exerce une grande influence sur les poètes augustéens (voir, à ce sujet, W. WIMMEL, *Kallimachos in Rom ; die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Wiesbaden, 1960 et, s'agissant d'Horace, J. V. CODY, *Horace and Callimachean aesthetics*, Bruxelles, Latomus, 1976).

45 Des *Satires* aux *Épîtres*, Horace réfléchit constamment aux spécificités, thématiques et stylistiques, des genres qu'il investit. Nous nous permettons ici de renvoyer le lecteur à notre travail de thèse, qui se consacre en partie à la mise en évidence de cette réflexion et de ses différentes modalités d'expression (R. GLINATSI, *La place de l'Épître aux Pisons dans l'œuvre d'Horace : vers une recomposition de la poétique horatienne*, thèse soutenue à l'Université de Lille 3 sous la direction du Professeur A. DEREMETZ, 2010).

méprise les aspects techniques de la composition en vers et marche « la tête en l'air⁴⁶ », ou une tournure lyrique, quand elle compare le renouvellement des mots de la langue à la caducité des feuilles d'un arbre⁴⁷ ; se dessinent en filigrane ici l'image du satiriste, là celle du poète lyrique. La *persona* d'Horace dans l'*EP* n'a pas, loin s'en faut, la stabilité de celle du théoricien, qui, conventionnellement, pose un regard méthodique et distancié sur la matière traitée⁴⁸. Elle s'investit pleinement dans la démonstration, l'auteur s'imaginant tantôt mêlé à la foule venue applaudir une pièce de théâtre⁴⁹, tantôt sur le point de composer un drame satyrique⁵⁰, tantôt sous les traits du *iudex* chargé d'évaluer la qualité d'une œuvre qui lui a été soumise⁵¹. Le commentaire de Porphyryon – tout comme celui du Pseudo-Acron, du reste – ignore cette variabilité et vient ainsi renforcer une tendance qui s'est déjà imposée depuis près de deux siècles : celle consistant à porter un regard théorique sur l'œuvre et à en faire une sorte de bréviaire aux préceptes duquel il convient de soumettre toute entreprise poétique.

Les deux commentaires étudiés sont amenés à constituer l'appareil explicatif accompagnant l'*EP* dans de nombreuses éditions postérieures, et ce jusqu'à la Renaissance⁵². Ils deviennent des paratextes, chargés de canaliser le sens général de l'épître, de donner à la postérité une orientation de lecture claire et définie. Ils déterminent en grande partie la réception du texte au Moyen Âge.

46 *EP*, 457.

47 *EP*, 60-62.

48 M. FUHRMANN (*Das systematische Lehrbuch. Beitrag zur Geschichte der Wissenschaften in der Antike*, Göttingen, 1960) perçoit de fortes ressemblances stylistiques entre les ouvrages théoriques antiques – il confronte notamment la *Rhétorique à Alexandre*, l'*Ars grammatica* de Denys le Thrace, l'*Introductio harmonica* de Cléonide, la *Rhétorique à Herennius*, le *De inuentione* de Cicéron, le *De rebus rusticis* de Varron, le *De architectura* de Vitruve et les *Libri medicinae* de Celse – et dégage de ces comparaisons un modèle d'écriture inhérent au traité. Il remarque ainsi que les théoriciens de l'Antiquité inscrivent leurs démonstrations dans un système fondé sur le principe de la division de la matière et qu'en vertu de ce mode de structuration, ils ménagent, entre les différentes parties du discours, des transitions claires et attendues. La *persona* de l'auteur se confond alors avec la figure du professeur délivrant un savoir *ex cathedra*.

49 Cf. *EP*, 153.

50 Cf. *EP*, 235.

51 Cf. *EP*, 386-390.

52 B. WEINBERG (*A History*, p. 72-73) rappelle que l'*EP* n'a pas été transmise aux hommes de la Renaissance à l'état de « texte nu » ; les premières éditions de l'époque sont dotées d'un vêtement exégétique composé des scholies du Pseudo-Acron et de Porphyryon. Il convient aussi de préciser avec C. O. BRINK (*Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge, 1963, p. 43-44) que ce n'est qu'à partir du XIX^e siècle que la fiabilité du commentaire de Porphyryon, qui jouissait jusque-là d'une autorité immuable, est partiellement mise en question.

Le sort de l'Épître aux Pisons au Moyen Âge

Il est étrange, au regard de l'exemplarité qu'elle avait atteinte durant les premiers siècles de notre ère, de constater que l'œuvre d'Horace est en proie à une profonde désaffection au moment où l'Antiquité touche à sa fin. Au VI^e siècle disparaissent en effet, presque soudainement, toutes traces de lecture du corpus horatien⁵³, et il faut attendre plus de deux siècles pour voir resurgir de nouveaux témoignages de la fréquentation de l'auteur⁵⁴. À partir du IX^e siècle, donc, le corpus horatien semble faire l'objet d'un regain d'intérêt, illustré notamment par les évocations de l'utilisation du poète en milieu scolaire. Progressivement, Horace s'impose à nouveau comme l'un des grands modèles de la culture latine antique, ainsi que le montre la prolifération des manuscrits qui lui sont réservés du IX^e au XV^e siècle. Le rayonnement de l'*EP* elle-même ne cesse de grandir, et les commentaires qui lui sont consacrés se mettent à foisonner vers la fin du XI^e et tout au long du XII^e siècle. Les auteurs de ces commentaires, pour la plupart, s'évertuent à mettre en lumière les liens étroits qui, selon eux, unissent le texte horatien au champ de la rhétorique.

L'interprétation rhétorique

Le regard porté par Quintilien sur l'*EP* semble avoir quelque peu influé sur la tradition critique. Entretenu par les successeurs antiques du rhétoricien, il est volontiers repris par les exégètes du Moyen Âge, qui aiment à raisonner en termes de catégories, de classifications, de schémas conceptuels⁵⁵. Dans ces conditions, il est naturel que l'épître d'Horace soit unanimement conçue comme une œuvre didactique sur laquelle professeurs et théoriciens s'appuient pour décrire l'acte de création poétique lui-même et ce qu'il engage⁵⁶. Le didactisme du texte, perçu comme sa dimension intrinsèque

53 Au cours de la période, agitée et nébuleuse, s'étendant du VI^e au VIII^e siècle, on note un délaissement de la poésie et des préoccupations qui lui sont relatives (voir L. GOLDEN, *Horace for Students of Literature : The Ars Poetica and its Tradition*, Gainesville, 1995, p. 85).

54 Ce sont des moines irlandais qui réintroduisent Horace en France vers le milieu de la période carolingienne, soit dans le courant du IX^e siècle. Ils auraient d'ailleurs été les garants de la transmission manuscrite des œuvres du poète au cours des siècles précédents (voir SCHANZ et HOSIUS, *Geschichte*, p. 190-192).

55 Voir F. QUADLBAUER, *Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter*, Vienne, 1962, p. 5.

56 K. FRIIS-JENSEN (« The reception of Horace in the Middle Ages », in S. J. HARRISON (dir.), *The Cambridge companion to Horace*, p. 300) précise que l'épître horatienne, à laquelle sont indéfectiblement attachées les scholies du Pseudo-Acron et de Porphyryon, est utilisée en tant que source principale pour l'introduction à l'art de la poésie jusqu'à ce que surviennent les premiers arts poétiques médiévaux « indépendants », à la fin du XII^e siècle.

majeure, pousse alors les interprètes médiévaux à opérer un rapprochement entre l'*EP* et les grands traités oratoires que sont la *Rhétorique à Herennius* et le *De inuentione* de Cicéron. Plus que de rapprochement, il convient de parler d'association, voire de combinaison, dans la mesure où les trois ouvrages sont fréquemment présentés comme les éléments solidaires d'un seul et même triptyque constituant le socle sur lequel s'élabore la doctrine enseignée par les arts poétiques médiévaux⁵⁷. Les érudits de l'époque, dans les productions théoriques qu'ils livrent, cultivent cette contiguïté et vulgarisent la lecture de l'*EP* à travers le prisme des principes doctrinaux qui, depuis l'Antiquité, ont pu être dégagés des grandes *artes rhetoricae* de l'époque cicéronienne. Outre les noms de Matthieu de Vendôme et de Geoffroy de Vinsauf, dont il sera fait mention plus loin, on peut citer ici ceux de Bernard d'Utrecht, auteur d'un *Accessus ad auctores*, de Conrad d'Hirsau, auteur d'un *Dialogus super auctores*, ou encore d'Évrard l'Allemand, auteur d'un traité en vers intitulé *Laborintus* ; tous ces travaux prennent pour sources communes l'*EP* et les arts rhétoriques évoqués⁵⁸. Ainsi, la tradition médiévale, sur la base de données transmises par les scholiastes antiques, façonne un mode d'interprétation archétypal par et pour l'*EP* : elle y puise les préceptes nécessaires à l'institution d'une grille de lecture valable pour tout texte poétique et l'érige *ipso facto* en manuel théorique. Les particularités discursives de l'épître, à nouveau, s'en trouvent occultées, la pensée horatienne résumée à des schémas, des « types uniformes⁵⁹ ».

Parmi le nombre pléthorique de contributions apportées à l'exégèse du texte durant une grande partie de l'époque médiévale, on relève les *Scholia Vindobonensia ad Horatii Artem poeticam*, généralement attribués à Alcuin de York⁶⁰, érudit et professeur du VIII^e siècle qui fréquenta la cour de Charlemagne et écrivit de multiples traités théologiques et dogmatiques, des ouvrages consacrés à la grammaire, ainsi que quelques poèmes. Ces scholies exercent une influence assez considérable sur les siècles postérieurs et contribuent à asseoir la domination de la conception rhétorique de l'*EP*, dont elles donnent un excellent exemple. Elles s'inscrivent dans la tradition doctrinale des *genera dicendi* ou *genera stili*⁶¹, qui s'organisent en un système ternaire devenu canonique,

57 P. MEHTONEN (« Poetics, narration, and imitation : Rhetoric as *ars aplicabilis* », in V. COX et J. O. WARD (dir.), *The rhetoric of Cicero in its medieval and early Renaissance commentary tradition*, Leiden / Boston, 2006, p. 289-293) fait état de cette association avec force détails et rappelle que la poétique est alors appréhendée comme une « sous-branche de la rhétorique ».

58 Cf. J. A. SCHULZ, « Classical rhetoric, medieval poetics, and the medieval vernacular prologue », *Speculum* 59/1 (1984), p. 3-4.

59 La formule est d'E. FARAL (*Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, 1971, p. 79), qui analyse la « rhétoricisation » de l'*EP* en déclarant qu'elle provoque l'absorption du particulier par le général.

60 Au sujet de cette attribution, parfois contestée, voir B. M. OLSEN, *La réception de la littérature classique au Moyen Âge (IX^e-XII^e siècles)*, Copenhague, 1995, p. 40-41.

61 Cf. notamment Cicéron, *Orator*, 20-21. Pour un examen diachronique de la doctrine des *genera dicendi*, voir F. QUADLBAUER, « Die *genera dicendi* bis Plinius d. J. », *Wiener Studien* 71 (1958), p. 55-111.

ainsi que dans la logique associative qui, nous l'avons vu, rapproche l'épître horatienne des grands traités rhétoriques du 1^{er} siècle av. J.-C. La structure conceptuelle est arbitrairement imposée au texte horatien, et les vers 6 à 9 de ce dernier interprétés comme y faisant manifestement référence, en particulier par l'entremise du terme *species* (v. 8⁶²) : *Species autem libri vocat tria genera stili : humile, mediocre et grave. His tribus speciebus sive generibus orationum sunt aliae tres species affines vel contrariae, quae sunt exsangue, dissolutum ac diffluens, turgidum.* (« Il appelle espèces de livre les trois genres de style : bas, moyen et élevé. Il y a trois autres espèces contiguës ou contraires à ces trois espèces ou genres de discours, qui sont l'aride, le flasque et le mou, l'ampoulé⁶³. ») À la doctrine des *genera dicendi* vient donc s'ajouter celle, attenante, des *uitia*, elle aussi tirée des *artes rhetoricae* du 1^{er} siècle av. J.-C.⁶⁴. Elle consiste à penser que l'excellence dans chacun des trois genres de style se situe entre deux vices dans lesquels il est facile de verser et que l'on évite seulement au prix d'une discipline stricte. Là encore, les *Scholia Vindobonensia* perçoivent dans le texte de l'*EP* la transcription d'une doctrine de facture rhétorique :

*Maxima pars uatum, pater et iuuenes patre digni,
decipimur specie recti. Brevis esse laboro,
obscurus fio ; sectantem leuia nerui
deficiunt animique ; professus grandia turget ;
serpit humi tutus nimium timidusque procellae ;
qui uariare cupit rem prodigialiter unam,
delphinum siluis appingit, fluctibus aprum :
in uitium ducit culpae fuga, si caret arte.*

« Nous autres poètes, mon cher Pison et vous, ses fils dignes de leur père, nous sommes, pour la plupart, abusés par l'apparence du bien. Je fais effort pour être concis, je deviens obscur ; à chercher l'élégance, je perds la force et le souffle ; je veux atteindre le sublime, je tombe dans l'enflure ; il rampe à terre, celui qui est trop préoccupé de sa sûreté et redoute la tempête. Pour vouloir apporter, par des détails prodigieux, de la variété dans un sujet un, on en vient à peindre un dauphin dans les bois, un sanglier sur les flots ; on veut éviter une faute, on tombe dans un mal, si l'on manque d'art⁶⁵. »

62 M. B. QUINT (*Untersuchungen zur mittelalterlichen Horaz-Rezeption*, Francfort / Paris, 1988, p. 42) précise que pour les besoins de son interprétation, l'auteur des *Scholia Vindobonensia* galvaude le terme de *species*, qui, sous la plume d'Horace, renvoie sans nul doute aux différentes images et pensées constitutives d'un poème, et non aux trois genres de style.

63 Voir J. ZECHMEISTER (éd.), *Scholia Vindobonensia ad Horatii artem poeticam*, Vienne, 1877, p. 2.

64 Cf., par exemple, *Rhétorique à Herennius* IV, 15-16.

65 *EP*, 24-31 ; notre traduction. F. QUADLBAUER (*Die antike Theorie*, p. 43) insiste sur le fait que la mobilisation de la doctrine des *uitia* constitue une nouveauté dans les milieux

Ces vers, nous l'avons vu, avaient déjà été mobilisés par Quintilien, mais dans le simple but d'exemplifier un procédé rhétorique particulier. Dans les scholies médiévales, ils prennent une tout autre ampleur, puisqu'ils sont associés à un schéma de pensée dont les hommes du Moyen Âge font grand cas. De toute évidence, ils répertorient les écueils auxquels s'expose le poète engagé dans la composition d'une œuvre, et ces écueils sont rigoureusement analogues à ceux qui guettent l'orateur sur le point de prononcer son discours. À ces formes perverses répondent néanmoins des éléments positifs, que le scholiaste observe aux vers 39 et suivants, en un passage particulièrement soumis aux interprétations de facture rhétorique⁶⁶ :

38 Sumite materiam. *Hactenus dixit, quid vitandum sit ; nunc incipit dicere, quid tenendum sit.* (« Jusqu'à-là, il a dit ce qu'il fallait éviter ; à présent, il commence à dire ce à quoi il faut s'attacher. »)

L'*EP* est donc pliée à un système interprétatif déterminé, dont les exégètes postérieurs auront peine à se défaire⁶⁷. Mesurons à présent l'impact des *Scholia Vindobonensia* et du type d'interprétation qu'elles véhiculent à la lumière d'une forme de commentaire particulièrement répandue au Moyen Âge, l'*accessus*.

La pratique de l'*accessus*

Dès l'Antiquité, nous l'avons dit, la grammaire ne se donne pas pour seule tâche l'apprentissage théorique du bien écrire et du bien parler, mais s'évertue également à expliquer et à étudier l'œuvre des grands auteurs. Elle s'appuie, pour ce faire, sur des lectures destinées à introduire les gloses des grammairiens. En vertu de leur fonction programmatique, ces travaux introductifs, appelés *accessus*, exposent en détail la grille analytique qui sera appliquée au texte en question dans l'ensemble du commentaire⁶⁸. Parmi les *accessus* les plus influents du Moyen Âge se distingue celui ouvrant un commentaire anonyme à l'*EP* intitulé *Materia*⁶⁹, dont la parution remonte à la seconde moitié du XII^e siècle. Il repose en particulier sur la conviction, déjà lisible dans

scholastiques à l'époque carolingienne et remarque qu'elle est étrangère à la tradition virgilienne, sur laquelle, paradoxalement, est fondée la théorie médiévale des styles.

66 Voir, plus haut, le développement consacré au Pseudo-Acron.

67 À ce sujet, voir notamment B. WEINBERG, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, vol. I, Chicago, 1961, p. 85 et suivantes.

68 Il existe plusieurs types d'*accessus*, mais le modèle suivant semble avoir prévalu : analyse du titre (*titulus*), sujet (*materia*), intention (*intentio*), méthode de traitement stylistique et/ou didactique (*modus*), utilité (*utilitas*) et partie de la philosophie à laquelle le texte se rattache (*cui parti philosophiae supponitur*) (voir A. J. MINNIS *et al.*, *Medieval literary theory and criticism : c.1100-c.1375 : The commentary-tradition*, Oxford, 1998, p. 13-14).

69 Le titre est tiré du premier mot du texte (voir K. FRIIS-JENSEN, « The *Ars Poetica* in twelfth-century France. The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland », *Cahiers de l'Institut du Moyen Âge grec et latin* 60 (1990), p. 336).

les *Scholia Vindobonensia*, qu'Horace a écrit son épître dans le but de donner des lois contre les six vices capitaux que tout poète doit éviter : l'*incongrua partium positio*, l'*incongrua orationis digressio*, l'*incongrua materiae uariatio*, l'*incongrua operis imperfectio*, la *breuitas obscura* et l'*incongrua stili mutatio*. La majeure partie du texte s'emploie à décrire chaque *uitium* et à l'inclure dans un système défini⁷⁰. Il apparaît d'ailleurs, d'après la glose elle-même, que l'auteur voit ces vices exposés de manière condensée dans les trente-sept premiers vers de l'*EP* :

Incipit a primo uitio, dicens ad Pisones : SI QUIS PICTOR UELIT et cetera. (« Il commence par le premier vice, en disant aux Pisons : *Si quis pictor uelit...* ») [...]

14 INCEPTIS GRAUIBUS. *Transit ad secundum uitium, uidelicet ad incongruam digressionem orationis.* (« *Inceptis grauibus.* Il passe au deuxième vice, c'est-à-dire à la digression inopportune du discours. ») [...]

25 BREUIS ESSE LABORO. *Transit ad tertium uitium, scilicet ad breuitatem incongruam, et per partes exsequitur quod dixit : DECIPIMUR SPECIE RECTI. Breuitas species est recti, nam prolixitas uitium est. Fugiendo itaque prolixitatem, que fugienda est, et tenendo breuitatem, que tenenda est, decido in obscuritatem, que uitium est, et ita specie recti, scilicet breuitatis, decipior.* (« *Breuis esse laboro.* Il passe au troisième vice, à savoir la brièveté inopportune, et, point par point, il explicite ce qu'il a dit : *Decipimur specie recti.* La brièveté est l'apparence du bien, car la prolixité est un vice. C'est pourquoi, en fuyant la prolixité, qu'il faut fuir, et en s'attachant à la brièveté, à laquelle il faut s'attacher, je tombe dans l'obscurité, qui est un vice, et ainsi suis-je trompé par l'apparence du bien, à savoir la brièveté. ») [...]

26 SECTANTEM LEUIA. *Ecce quartum uitium, incongrua stili mutatio.* (« *Sectantem leuia.* Voici le quatrième vice, le changement inopportun de style. ») [...]

29 QUI UARIARE. *Ecce uitium quintum. Et est alia species recti in qua decipimur. Variare namque materiam species recti est, quia tollit fastidium.* (« *Qui uariare.* Voici le cinquième vice. Et c'est une autre apparence du bien qui nous trompe. En effet, apporter de la variété au sujet apparaît comme un bien, parce que cela fait passer l'ennui. ») [...]

32 EMILIUM. *Ecce sextum uitium, scilicet operis incongrua imperfectio.* (« *Emilium.* Voici le sixième vice, à savoir l'inachèvement de l'œuvre⁷¹. »)

L'auteur fournit donc une interprétation de l'*EP* guidée par une doctrine rigide de type prohibitif, qui s'inspire une fois de plus des commentaires accordés aux grands traités de rhétorique antiques. Se révèle, dans cet *accessus*, une obsession pour le

70 Cf. M. FUHRMANN, « Komposition oder Schema ? Zur *Ars poetica* des Horaz », in W. LUDWIG (dir.), *Horace, l'œuvre et les imitations : un siècle d'interprétation*, Genève, 1993, p. 204.

71 Les passages de la *Materia* que nous citons proviennent de l'article de K. FRIIS-JENSEN, « The *Ars Poetica* », où le commentaire est reproduit de manière exhaustive. Nous proposons nos propres traductions des textes latins.

précepte rappelant celle des scholies du Pseudo-Acron et de Porphyryon ; ces affirmations liminaires l'indiquent clairement :

Intentio uero est dare precepta de arte poetica. [...] Quorum petitioni ipse acquiescens dare precepta in artem poeticam intendit. Quia uero ipsorum gratia tantum laborem suscepit, et alter eorum comedus, alter erat satiricus, idcirco dat quedam precepta specialia in comediam et quedam specialia in satiram. Vt autem omnibus in commune consulat, dat generalia precepta quibuslibet poetis pertinentia. Verum quia precepta duobus modis dantur, prius scilicet ostendendo quid sit uitandum, deinde quid sit tenendum, idcirco preceptor iste primum uitanda docet, ut illis ab errore regulas preceptaque artis poetice subiungat.

« De fait, son intention est de délivrer des préceptes au sujet de l'art poétique [...]. Et en accédant à la demande de ces hommes, il entend lui-même délivrer des préceptes sur l'art poétique. De fait, parce qu'il a entrepris un travail si important précisément par égards pour ces hommes, dont l'un était auteur de comédies et l'autre de drames satyriques, il délivre des préceptes spécifiques sur la comédie et le drame satyrique. Mais, afin de prendre en considération l'ensemble des poètes, il délivre des préceptes généraux valables pour tous. En vérité, dans la mesure où il délivre ses préceptes de deux manières, c'est-à-dire en montrant d'abord ce qu'il faut éviter, puis ce à quoi il faut se tenir, ce maître enseigne d'abord ce qu'il faut éviter pour mieux, ensuite, s'éloigner de l'erreur et enchaîner sur les règles et les préceptes de l'art poétique⁷². »

Horace est un *preceptor* dont l'unique intention est de délivrer normes et lois pour chaque point abordé. À l'instar d'Alcuin – ou du Pseudo-Alcuin – dans les *Scholia Vindobonensia*, le commentateur postule que l'épître horatienne est sous-tendue par une dichotomie, celle du *primum quid uitandum* et du *deinde quid tenendum*, à la lumière de laquelle il élabore ensuite sa glose ; une bonne partie des développements menés par le poète sont intégrés, souvent de manière forcée, à cette conception bipartite. L'*accessus* s'ajoute donc au commentaire lui-même pour former un appareil exégétique qui, s'inscrivant dans la lignée des lectures antiques et accentuant même leur tendance à la systématisation, illustre bien le type d'interprétation dont l'*EP* fait l'objet depuis les premiers temps de l'ère chrétienne. Il apparaît comme un dédoublement de la glose elle-même, le paratexte du paratexte, chargé d'en préparer l'orientation technico-rhétorique. Il constitue de fait l'un des signes les plus évidents de l'attachement des érudits médiévaux à la vision théorique de l'*EP*, continuellement associée aux *artes rhetoricae* de l'époque cicéronienne. Cette association est d'ailleurs prégnante dans les arts poétiques élaborés au Moyen Âge.

72 Notre traduction. Voir FRIIS-JENSEN, « The *Ars Poetica* », p. 336 ; nous soulignons.

L'Épître aux Pisons et les traités de poétique médiévaux

Si l'on en croit K. Friis-Jensen⁷³, la glose *Materia* constituerait le « chaînon manquant » entre les grands arts poétiques médiévaux et la « *poetria uetus* » d'Horace. K. Friis-Jensen est convaincu d'une dépendance plus ou moins forte des théoriciens de l'époque vis-à-vis du fameux commentaire. Cela induit des liens étroits entre ces arts poétiques et la théorie rhétorique latine telle qu'elle s'est constituée à partir du I^{er} siècle av. J.-C. La glose *Materia* agit à son tour⁷⁴ comme un filtre à travers lequel ne passe que la perception théorico-rhétorique de l'*EP*, dont se nourrissent à l'envi les *artes* en question. Les penseurs de l'époque médiévale ne disposent donc pas du texte horatien dans sa virginité, mais d'une composition accompagnée d'appendices exégétiques semblables à celui que peuvent constituer le commentaire *Materia* et son *accessus*.

Parmi les traités de poétique méritant une attention particulière figure l'*Ars uersificatoria* de Matthieu de Vendôme, poète et théoricien français du XII^e siècle⁷⁵. L'auteur y place son propos sous l'égide de l'*EP*, et l'exploitation qu'il fait de la source latine révèle non seulement l'*auctoritas* du poète augustéen en matière de théorie littéraire, mais aussi et surtout le maintien, voire le renforcement de l'interprétation du texte à l'aune de la rhétorique⁷⁶. Les vers 24 à 31, en particulier, subissent le même traitement arbitraire, sous-tendu par la doctrine des *uitia*, que dans les *Scholia Vindobonensia* :

Secundum vitium est quando aliquis utens superflua verborum festiuitate et oratione phalerata nubes et inania captat, quod splendori principii nulla conclusio videatur proportionaliter posse respondere. Hoc autem vitium damnat Oratius dicens : professus grandia turget ;

[...] *Tertium vitium est aridum et exsanguie, quando nimia verborum utentes humilitate praetermittimus flosculos verborum et saporem sententiarum. Hoc autem vitium damnat Oratius dicens, sumpta metaphora a navigante : Serpit humi tutus nimium timidusque procellae.*

« Le deuxième vice se fait jour lorsque quelqu'un, mobilisant des ornements verbaux excessifs et un discours ampoulé, cherche à saisir les nuages et le vide, parce qu'aucune fin ne saurait répondre harmonieusement à l'éclat du début. Ce vice, Horace le condamne lorsqu'il dit : *professus grandia turget* ;

73 Voir FRIIS-JENSEN, « The *Ars Poetica* », p. 319.

74 Voir, plus haut, le développement consacré à Quintilien.

75 Matthieu de Vendôme a notamment enseigné la grammaire dans les écoles d'Orléans et c'est de cet enseignement qu'a découlé l'écriture de l'*Ars uersificatoria*, probablement rédigée avant 1175.

76 I. HADJÜ (« Bemerkungen zu den mittelalterlichen Kommentaren zur *Ars Poetica* des Horaz », *Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 29 [1993] p. 50) présente l'*Ars uersificatoria* comme un lieu de rencontre entre les *tria genera* de la *Rhétorique* à *Herennius* et les préceptes tirés de l'*EP*.

[...] Le troisième vice correspond à l'aridité et au manque de force, quand, affichant trop peu d'élévation dans le langage, nous négligeons les charmes des mots et la saveur des idées. Ce vice, Horace le condamne lorsqu'il dit en empruntant la métaphore du navigateur : *Serpi humi tutus nimium timidusque procellae*⁷⁷. »

D'une manière générale, l'agencement du traité, fondé sur des *praelectiones* et des exercices rattachés *a posteriori* à un exposé théorique⁷⁸, témoigne de son origine scolaire ; or, c'est bel et bien dans le cadre des écoles que, depuis l'Antiquité, se sont structurées les accointances entre poétique et rhétorique, au point de donner naissance à un ensemble théorique d'une certaine homogénéité, en particulier au Moyen Âge. Ainsi, ayant lui-même enseigné la grammaire, Matthieu de Vendôme fait d'Horace, tel qu'il le conçoit à travers l'*EP*, « un professeur qui a encore beaucoup à dire aux hommes modernes⁷⁹ ». En prenant appui sur un substrat interprétatif qui se développe et gagne en autorité au fil des siècles, l'*Ars uersificatoria* contribue donc à imposer une lecture technique de l'épître horatienne, qu'elle relie à son tour à la *Rhétorique à Herennius* et aux traités oratoires cicéroniens. La voie pour les prochains arts poétiques est tracée.

Quelques années après l'ouvrage de Matthieu de Vendôme, Geoffroy de Vinsauf, grammairien à qui l'on attribue, comme à son prédécesseur, la création de quelques pièces poétiques, compose une *Poetria noua*⁸⁰. L'influence de l'*EP* s'y exerce également de manière sensible. L'utilisation du texte horatien⁸¹ participe d'une démarche analytique encore plus systématisée. Le traité, versifié, est bâti sur une alternance régulière d'exposés théoriques et d'exemples concrets qui viennent segmenter la progression du discours, principalement marquée par une préoccupation pour les *colores rhetorici*. Il adopte d'ailleurs un schéma général imitant les cinq grandes parties de la rhétorique : l'invention, la disposition, l'action, la mémoire, l'élocution. Et, d'un point de vue formel, la *Poetria noua* se pose elle-même comme une pièce de type oratoire, respectant à ce titre les différentes parties du discours : l'exorde, la narration, la confirmation, la réfutation, la péroraison. Dans un tel contexte, l'épître d'Horace est plus que jamais engagée dans le champ de l'*ars* et fait office, une fois encore, de soubassement à des démonstrations précises et rigoureuses. Elle s'impose notamment comme l'une des

77 *Ars uersificatoria*, 32-33. Nous citons le texte de l'*Ars uersificatoria* tel qu'il est reproduit dans l'ouvrage d'E. Faral, *Les arts poétiques* ; notre traduction.

78 Voir BALDWIN, *Medieval*, p. 186-187.

79 La formule est de M. B. QUINT (*Untersuchungen*, p. 208).

80 Selon J. MURPHY (*Rhetoric in the Middle Ages : A history of rhetorical theory from Saint Augustine to the Renaissance*, Berkeley, 1974, p. 137), ce traité, à l'instar de l'*Ars uersificatoria*, appartient à un ensemble de textes qui, à partir de la fin du XII^e siècle et tout au long du XIII^e siècle, visent à faire de la poésie une discipline académique reposant sur des structures logiques déterminées.

81 Plus implicite que dans l'*Ars uersificatoria*, Horace n'étant jamais cité nommément, la présence de l'*EP* dans la *Poetria noua* n'en demeure pas moins prégnante, inspirant de nombreux passages du traité (voir FARAL, *Les arts poétiques*, p. 199).

principales sources du théoricien dans le passage suivant, où les notions de *materia* et d'*ordo*, commentées plus haut, sont mises à l'honneur :

*Circinus interior mentis praecircinet omne
Materiae spatium. Certus praelimitet ordo
Unde praearripiat cursum stylus, aut ubi Gades
Figat. Opus totum prudens in pectoris arcem
Contrahe, sitque prius in pectore quam sit in ore.
Mentis in arcano cum rem digesserit ordo,
Materiam verbis veniat vestire poesis.*

« Que le compas intérieur de l'esprit circoncrive toute l'étendue du sujet. Qu'un ordre sûr détermine le point à partir duquel la plume doit lancer sa course, où elle doit établir des limites. Prévoyant, enserme l'œuvre tout entière dans la citadelle de ton cœur, et qu'elle soit dans ton cœur avant d'être dans ta bouche. Quand, dans les méandres de l'esprit, l'ordre aura organisé la matière, que la poésie vienne habiller le sujet au moyen des mots⁸². »

Le lien intertextuel avec l'*EP* se tisse également par la référence à l'*opus totum*, qu'Horace évoque dans les vers qui précèdent immédiatement le développement faisant apparaître les termes de *materia* et d'*ordo* :

*Aemilium circa ludum faber unus et unguis
exprimet et mollis imitabitur aere capillos,
infelix operis summa, quia ponere totum
nesciet. Hunc ego me, siquid componere curem,
non magis esse uelim quam naso uiuere prauo
spectandum nigris oculis nigroque capillo.*

« Près de l'école émilienne, un sculpteur n'a pas son pareil pour représenter les ongles et reproduire dans le bronze la souplesse des cheveux, mauvais artiste à considérer l'ensemble de son œuvre, parce qu'il n'aura pas su camper le tout. Pour ma part, si je m'occupais de composer quelque chose, je ne voudrais pas plus être cet homme-là que de vivre avec le nez de travers, moi qui suis déjà remarquable par des yeux noirs et de noirs cheveux⁸³. »

82 *Poetria nova*, 55-61 ; notre traduction, inspirée en partie de celle, anglaise, d'E. A. GALLO (*The Poetria nova and its sources in early rhetorical doctrine*, La Haye, 1971, p. 17).

83 *EP*, 32-37 ; notre traduction. Nous privilégions, avec C. O. BRINK (*Horace on poetry*, 2, *The « Ars poetica »*, p. 117-118), la leçon établie au début du XVIII^e siècle par Richard Bentley, qui, au vers 32, supprime le *imus* de la plupart des manuscrits par un *unus*. À propos du débat entre les partisans du maintien de *imus* et ceux qui préconisent son remplacement par *unus*, voir l'article de M. POZDNEV, « Hor. Ars 32-37 : *faber imus* », *Hyperboreus* 8 (2002), p. 314-325.

Geoffroy de Vinsauf a manifestement réécrit les vers 32 et suivants de l'épître horatienne, mais sa réécriture ne tient pas compte des qualités stylistiques du texte original. Il a certes donné un tour poétique à sa démonstration, mais il perd de vue la dimension concrète que le *sermo* octroie à l'*EP*. Le propos du théoricien médiéval reste confiné dans le domaine de l'abstraction, comme l'attestent notamment les occurrences des termes *mens* et *pectus* au sein du passage cité. Il s'agit de décrire une opération intérieure, dont l'aboutissement matériel est lui-même présenté de façon abstraite (*Mentis in arcano cum rem digesserit ordo, | Materiam verbis veniat vestire poesis*). Horace aborde le même sujet, mais selon des modalités différentes. Les réalités conceptuelles qu'il laisse entrevoir sont sans cesse relayées et illustrées par des réalités tangibles, qui montrent les concepts plus qu'elles ne les disent. En cela, le poète augustéen n'a pu véritablement être imité, pas même par un Boileau, dont l'*Art poétique* s'apparente bien plus à la *Poetria nova* qu'à l'*EP*⁸⁴.

Les quelques exemples exploités au fil de cette étude, qu'ils relèvent de la période antique ou du Moyen Âge, convergent en définitive vers un usage technique de l'*EP*. Si l'on découvrait le texte horatien à travers les témoignages des grammairiens latins ou des théoriciens médiévaux, on s'attendrait à trouver un ouvrage reproduisant l'écriture conventionnelle et prosaïque des *artes*. Or, Horace est plutôt l'auteur d'un poème au sens fort, certes dédié à l'art poétique, mais dont les particularités scripturales l'éloignent de la norme stylistique imposée aux écrits techniques. L'*EP* manie la langue du *sermo* et emprunte ainsi les accents de la conversation à bâtons rompus. Loin de la rigueur formelle du traité, elle cultive un art de la diversité qui l'attire volontiers du côté du lyrisme⁸⁵ ou de la satire⁸⁶. Pour les raisons qu'on a vues, la postérité antique et médiévale a globalement ignoré la spécificité du style au sein de cette œuvre. À quelques exceptions près, les érudits de la Renaissance feront de même.

Robin GLINATSISS

Université de Lille III

UFR des Langues et Cultures antiques

Domaine universitaire du Pont de Bois

F-59653 Villeneuve-d'Ascq

robin.glinatsis@gmail.com

84 Pour une comparaison de l'*Art poétique* de Boileau et de son modèle latin, voir P. GRIMAL, « Boileau et l'*Art poétique* d'Horace », dans *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle : Paris, 4-6 juin 1974 / Colloque international du Centre national de la recherche scientifique*, Paris, 1977, p. 183-189.

85 Cf. *EP*, 60-72.

86 Cf. *EP*, 419-437.